

L'Activité métafictionnelle comme luxe de l'écriture chez Colette

Christine Gonthier

Volume 26, numéro 1, été 1993

Colette : le luxe et l'écriture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501033ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501033ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gonthier, C. (1993). L'Activité métafictionnelle comme luxe de l'écriture chez Colette. *Études littéraires*, 26(1), 87–96. <https://doi.org/10.7202/501033ar>

Résumé de l'article

Les romans de Colette écrits à la première personne, s'ils ne font pas tous explicitement référence à l'acte d'écrire, en parlent indirectement par le biais de métaphores et de mises en abyme du texte. Cet article analyse les différentes modalités d'auto-représentation du discours et du récit dans *l'Entrave*, ainsi que la fonction heuristique d'énoncés empruntés à *la Vagabonde* et à *la Naissance du jour*. La lecture met en évidence que la forme narcissique du roman résulte d'une conception de l'activité scripturale prise comme plaisir du signifiant.



L'ACTIVITÉ MÉTAFICTIONNELLE

COMME LUXE DE L'ÉCRITURE CHEZ COLETTE

Christine Gonthier

J'écris cela sans rire, et en levant la tête je me regarde, sans rire, dans le miroir penché, puis je me remets à écrire.

La Naissance du jour, p.99

■ Dans l'œuvre de Colette *la Vagabonde* et *l'Entrave*, les deux romans consacrés au personnage de Renée Néré, « femme de lettres qui a mal tourné » (VA, p. 820), me semblent être, comme *la Naissance du jour*, le lieu privilégié d'une réflexion sur l'écriture. Dès les premières pages de *la Vagabonde*, la narratrice regrette de se « refuse[r] le plaisir, le luxe d'écrire » (*ibid.*). L'évocation de l'écriture fait surgir un univers sensuel et luxuriant, où le corps fiévreux s'abandonne aux caprices du langage. À la fois « plaisir et souffrance d'oisifs » (*ibid.*), la production littéraire est conçue sans autre fin qu'elle-même. Qu'elle soit jeu avec le « mot imparfait », avec « le chatoyant, le fugace, le passionnant adjectif », « fièvre divine qui monte aux joues », « débauche d'invention », « paresse au creux du divan », ou « tentation » du papier (*ibid.*), l'écriture répond à la seule logique du désir.

Cette conception de l'activité romanesque rompt ouvertement avec les canons réalistes qui accordaient au langage une fonction utilitaire, celle de copier le réel. Alors que le texte réaliste cherche à effacer l'écriture même, le texte colettien l'expose comme une parure, un artifice, un « luxe » — il affiche ostensiblement les marques du faux. La parole littéraire est marquée du sceau de la jouis/sens du signifiant et de ses métamorphoses :

Mon second livre, *À côté de l'amour*, se vendit beaucoup moins. Pourtant, j'avais savouré, en mettant celui-là au monde, la volupté d'écrire, la lutte patiente contre la phrase qui s'assouplit, s'assoit en rond comme une bête apprivoisée, l'attente immobile, l'affût qui finit par charmer le mot... (V, p. 828.)

Écrire revient ici à saisir le langage au piège du désir. Or, la dimension métafictionnelle des romans de Colette écrits à la première personne me semble correspondre à cette pratique

narcissique de l'écriture¹ : les dispositifs tant sémiotiques, narratifs que pragmatiques sont autant de miroirs par lesquels la fiction opère un retour sur elle-même. Le texte ne se donne pas à lire comme reproduction du réel, mais comme auto-représentation : il exhibe ses propres ressorts.

Mon étude se propose d'entrer dans cette « mystérieuse chambre des reflets » (*ibid.*, p. 820), qui est l'image par excellence de l'écriture de Colette, et de dégager les principales modalités de l'activité métafictionnelle dans le deuxième roman du cycle Renée Néré : *l'Entrave*².

1 La matrice du récit

La première partie de *l'Entrave*³ constitue une unité narrative relativement autonome. Elle permet tout au plus de camper le nouvel univers de la protagoniste et d'assurer une transition entre les deux romans du cycle. À mon sens, cet épisode est la matrice du récit, dont il porte en germe les principaux éléments. Il retrace les fondements du processus de création romanesque : le manque à être, le fantasme, la séduction amoureuse, l'expression artistique. De plus, en présentant comme purement fictifs les référents qui jalonnent l'histoire à venir, la matrice affiche le statut artificiel de la narration.

Tout commence par une scène voyeuriste au cours de laquelle la narratrice surprend son

ancien amant, Maxime Dufferein-Chautel, en train de déambuler avec sa nouvelle famille sur la promenade des Anglais, à Nice. Cette trinité humiliante confronte Renée au spectacle de son propre effacement. La figure de Maxime catalyse et déclenche la narrativisation d'un manque à être en tous points semblable à celui qu'éprouve la Vagabonde au début du roman éponyme. Le repli de Renée des scènes amoureuse et professionnelle sape les repères du système identitaire fondé sur le regard désirant d'autrui. Le manque à être, catalyseur du discours fantasmatique/fictif, signale l'impossible constitution de l'identité, qui est toujours prise au regard de l'autre. C'est en effet seulement en mesurant son pouvoir de séduction, dans et par le regard (désirant) d'autrui que la narratrice prend le pouls de son existence. Elle observe donc le cortège Dufferein-Chautel comme s'il signait sa propre mort, du moins symbolique : « Il m'a si peu sentie, si peu devinée, que j'ai eu l'impression d'être, supprimée du nombre des vivants, le fantôme d'air qu'il allait traverser » (*E*, p. 6).

Pour compenser le déficit d'une réalité décidément insatisfaisante, le discours mnémotique est court-circuité par un procès fantasmatique. Mais le fantasme est énoncé selon des modalités spécifiques, dans un passage qui donne un bon aperçu des dispositifs énonciatifs qui embrayent la narration sur un régime fictif :

1 Le jeu narcissique sur le signifiant est déjà présent dans le nom de la protagoniste : « Néré » est l'image inversée de « Renée ».

2 Ma lecture de *l'Entrave* est éclairée par le premier roman du cycle Renée Néré, *la Vagabonde*.

3 Dans l'édition Flammarion (1970), les différentes parties du roman ne sont pas numérotées, mais clairement délimitées par des pages blanches.

Je n'ai pas regardé sa femme, c'est vrai, mais je revois, maintenant, tous les détails de leur groupe. Une jeune femme, de celles qu'on doit trouver jolies quand on les connaît. Elle allait, il me semble, distraitemment [...] ... Il y a peut-être des jours où il se souvient de moi, et ces jours-là il commande « des côtelettes de porc en sauce, avec des cornichons »... Il se peut que sa jeune femme l'appelle « Max »... d'une voix qu'il croit reconnaître, et s'il la fait rire, il arrive qu'elle hausse les épaules en disant : « Grand serin !... » Alors il doit appuyer contre elle sa tête, en fermant les yeux pour cacher, ensemble, un peu d'émotion et le plaisir louche de mentir sans rien dire [...]...

Je vais, je vais... Je devine, ou j'invente. Je pénètre, à la faveur de mes souvenirs, dans le nouveau ménage de mon ancien amoureux. [...] Je dresse, et de quel droit ? entre Max et sa femme, le fantôme d'une Renée Néré inoubliée, inoubliable... (*Ibid.*, p. 10.)

La proposition « je revois maintenant » annonce un procès singulatif de remémoration de la rencontre sur la Promenade, procès qui est pourtant évincé au profit d'une description itérative purement hypothétique. En effet, les verbes au présent de l'indicatif rapportent les actions comme étant réalisées, tandis que leurs modalisateurs (« semble », « peut-être », etc.) affichent leur caractère purement fabulateur. Comment pourrait-il en être autrement puisque la narratrice ne peut logiquement voir en rétrospective ce qu'elle n'a pas vu « en réalité » ? Le processus de mise en fiction est auto-représenté et souligné par les commentaires métadiscursifs : « Je vais, je vais... Je devine ou j'invente ». L'énonciation oscille entre les marques du vrai et celles du faux, mimant dans le tissu textuel l'artifice propre à la production littéraire et à la séduction.

Dès le début, le texte établit d'ailleurs un parallèle entre l'art et la séduction, en renvoyant au personnage de Bastienne, qui apparaît dans le recueil de souvenirs et récits intitulé

l'Envers du music-ball. Ce détour intertextuel permet de ranger dans la même isotopie le spectacle et la séduction, les deux domaines partageant en effet le même code vestimentaire :

La belle danseuse Bastienne, nymphe superbe et paisible, requérait aussi [comme Renée] de son couturier une triple mousseline sur sa gorge pour une robe de dîner, et elle disait, frappant de la main ses seins immobiles : « Ça, Monsieur, ça ne regarde que mon métier et mon amant ! » (P. 12.)

Code que transgresse la narratrice quand, sous l'intensité du fantasme de séduire Max, elle revêt, pour aller dîner, une robe noire échancrée qui ne convient pas à la vie « civile » (p. 11). Le fantasme tourne au « délire » (p. 6) lorsque le désir de séduire investit l'espace réel : Renée joue son scénario imaginaire comme si elle s'attendait à ce que « Max, "Monsieur Dufferein-Chautel et famille", dînât à l'hôtel Impérial » (p. 12). Elle trouve bien un partenaire prêt à combler le désir du désir : « l'inéluctable monsieur-seul » (*ibid.*) qui ne l'intéresse cependant pas, car il n'est pas désigné comme objet de désir par une autre femme. Elle « sourit » pourtant « de son côté en pensant à Max » (*ibid.*), la seule réalité étant ici celle du fantasme.

On se rappellera que, dans *la Vagabonde*, la configuration triangulaire est également un principe structurant de l'aventure amoureuse : Max devient désirable seulement lorsque la narratrice, cachée dans les coulisses, assiste au spectacle de la petite Jadin séduisant ce bourgeois endimanché (V, p. 867). Le scénario se répète dans le deuxième roman quand, sur

la Promenade, Renée voit passer Maxime et son épouse: la rencontre, dans sa dimension triangulaire, réactive la dialectique spéculaire du désir. Et dans le macro-récit, c'est May, la maîtresse de Jean, qui jouera le rôle d'agent médiateur entre son amant et Renée.

Le fantasme de séduction, en ce qu'il est la condition et la projection de ce qui va avoir lieu dans le macro-récit, n'a-t-il pas la fonction pragmatique de divulguer l'artifice de la narration romanesque? La dernière séquence du parcours fantasmatique le laisse croire: la narratrice fait l'inventaire des gens qu'elle fréquente à Nice pour conclure que, n'existant pour personne, elle n'existe pas. Ce retour au manque à être réactive par induction la logique fantasmatique tracée dans la première partie. Si, dans un premier temps, la perte d'identité amorce le discours fantasmatique, dans un second temps, elle ouvre l'espace de l'a-fabulation narrative. La première séquence se clôt d'ailleurs sous le signe de l'écrit: Renée se sent «un peu bête, agitée et docile, et molle comme une jeune fille qui vient de recevoir sa première lettre d'amour» (p. 15). État que Masseau, l'«ami singulier» (p. 212), attribue à «l'amour satisfait, qui vous rend idiot...» (P. 176.) L'activité fantasmatrice revêt donc une dimension cathartique qui a la même valeur que la réalisation du fantasme: le faux prend le pas sur le vrai, ou le faux *vaut* le vrai.

2 De la matrice au micro-récit

Le récit est en fait la réalisation du fantasme. En plus de reprendre la trame du triangle amoureux, le macro-récit file des motifs de la

matrice; par exemple, la robe de scène servira cette fois à séduire Jean:

Depuis quatre jours je n'ai cessé, dans son esprit, d'embellir et de croître en mystère et séduction; il n'a cessé, depuis quatre jours, de cultiver ma dernière image: une Renée Néré en robe noire ouverte sur la gorge, rose aux joues, l'œil avivé... (P. 99.)

Au moment où Renée se fait cette réflexion (ce mot étant pris dans son double sens de retour de l'image et retour de la pensée), elle n'a pas eu le temps de farder ses «traits fatigués» (p. 98) et elle est humiliée par les «yeux gris» de Jean qui «l'épluchent avec impatience, comme s'ils cherchaient [sa] splendeur disparue» (p. 99). En fait, l'énoncé met en évidence que Renée est surtout séduite par cette «image» d'elle-même qui n'a «cessé de croître» depuis la rencontre sur la Promenade. L'article «une», suivi du nom propre «Renée Néré», la désigne comme unique mais différente de soi. Elle se dédouble et met au compte de Jean un fantasme qui, nous l'avons vu, n'appartient qu'à elle.

Dans ce sens, Jean est une pure surface réfléchissant à Renée, d'une part, son propre corps, d'autre part le corps envié de May. En effet, par un phénomène de mimétisme, la narratrice voit à Jean des attributs qu'elle-même désire chez May: son visage porte «l'idée de fraîcheur» et de «fleurissement» (p. 111); il «cède à des mouvements de coquetterie physique, *un peu grue*» (*ibid.*); ses lèvres sont «féminines» (p. 141), son cou est «demeuré très frais» (p. 111), «jeune, sans un pli» (p. 141). La structure spéculaire des représentations souligne le caractère proprement «image-inaire»

du sujet amoureux dont l'identité est prise au filet du regard de l'autre — lorsque Jean l'aura quittée, Renée ne dira-t-elle pas qu'elle se « regrette déjà » ? (P. 224.)

Parmi les autres indices initiaux repris par le récit, mentionnons la figure de l'épouse Dufferein-Chautel. La narratrice l'imagine sous les traits d'une femme jeune, distraite, insouciant, irresponsable, d'une tranquillité « un peu bestiale » (p. 9) — somme toute sans grande substance — ; or, c'est exactement le profil de May, méprisée et jalouse, qu'il faut mettre en joue pour avoir accès au regard masculin :

Une May de vingt-cinq ans perd du temps en larmes et en feintes, en petites maladies, en idées noires... Une Renée Néré de trente-six ans ne réclame rien et, rien qu'en paraissant, semble tout offrir.

[...] Sournoisement, j'affectais à côté de May un serein silence, une immobilité harmonieuse, pour qu'elle évoquât l'image d'un fruit mi-mûr au bout d'une branche secouée (p. 70-71).

À nouveau, le « je » de l'énonciation se dédouble (« une Renée de trente-six ans ») et se regarde par le regard *imaginé* de Jean. La narration souligne les artifices de Renée répétant auprès de Jean le rôle qu'elle s'était « inventé » (p. 10) dans la matrice. Elle évolue comme sur une scène de théâtre, connaissant par cœur son « rôle » (p. 116) et ses « répliques » (p. 151).

En outre, le texte inscrit les stratégies de séduction amoureuse dans la même isotopie que les stratégies de séduction du langage. Les premières font écho aux réflexions de la Vagabonde sur les deuxièmes. Pour Renée Néré,

dans *la Vagabonde*, écrire c'est effectivement « charmer le mot », c'est-à-dire séduire le signifiant, le ravir, le capter puis le captiver dans les figures du fantasme « jusqu'à ce qu'il perde sa figure lisible de mot, mué en insecte fantastique, envolé en papillon-fée... » (V, p. 820.)

De la même façon, la Renée de *l'Entrave* fige Jean dans une image qu'elle lui a composé : « la duplicité, l'absence de scrupules, la paresse » (p. 177). Somme toute, elle le range dans la catégorie des gens oisifs⁴, tandis qu'elle se « contraint » à « imiter » le « modèle » dans lequel elle croit que Jean la désire (p. 174). Avec une intelligence peu commune, Colette fait le procès de la structure imaginaire du sujet.

Séduire le langage, c'est également user de « patience » ; « apprivoiser » la phrase comme une « bête », ne pas se lasser de « l'attente immobile », être à « l'affût » comme un chasseur et « lutter » (V, p. 828) pour dompter le démon des mots. Séduire Jean, c'est aussi lutter contre « une volonté étrangère », attendre le signal d'un aveu (p. 117), et manier « l'arme exaspérante des faibles et des calculateurs, la patience » (p. 196). L'écriture et l'amour appartiennent au même champ sémantique de la lutte et de la volupté.

L'activité métafictionnelle porte aussi sur des segments linguistiques. Par exemple, dans la première partie de *l'Entrave*, après avoir énoncé que « toute méditation habituelle contient un principe de délire » (p. 6), la narratrice relativise son assertion en reconnaissant son

4 Dans *la Vagabonde*, l'écriture appartient à un univers « d'oisifs » : « Écrire ! plaisir et souffrance d'oisifs ! » (P. 820.)

côté simplificateur, donc faux, mais en le justifiant par le désir, tout « femelle », de séduire :

Et me voilà partie à généraliser, bien fémininement. Tant mieux ! Il y a comme cela des heures où je me plais assez en femelle. C'est comme si je constatais que je peux encore servir à quelque chose, amoureuxment parlant (*ibid.*).

Cette précision s'adresse évidemment à un narrataire du sexe opposé : l'expression « bien fémininement » appartient à un discours hypercodé, très masculin... Or, qui le « je » de l'énonciation tente-il ici de séduire si ce n'est le lecteur modèle qu'il construit ?

Plus loin, lors d'un échange tendu avec Renée, Jean à son tour fera le procès de la « généralisation ». Il reproche à Renée de généraliser à outrance dans le seul but de se mettre en valeur. C'est pourtant lui qui le premier a généralisé en demandant : « Pourquoi toutes les femmes trempent-elles leur main dans l'eau, quand elles sont en bateau ? » (P. 105.) La question a pour seul but d'appâter la réplique de Renée, « réplique » étant entendu dans son double sens de réponse et de simulacre. Et Renée tombe dans ce piège en répondant « bien fémininement » :

Je ne sais pas. Je crois que toutes les femmes font à un certain moment les mêmes gestes ; devant un miroir, ou le long d'une eau claire, en passant près d'une fleur, une étoffe, un fruit très veloutés, elles obéissent à leurs deux tentations, toujours les mêmes : se parer, ce qui veut dire offrir, et toucher, qui équivaut à prendre (*ibid.*).

Jean accuse alors son interlocutrice d'afficher une « fausse humilité » (*ibid.*) et de se livrer à des généralisations outrancières qui visent à

produire sur autrui « le maximum d'épate avec le minimum d'effort » (p. 106) :

Je ne trouve pas joli, chez vous, cette manière de traiter les femmes avec une miséricorde méprisante, en pauvre petit bétail pas bien compliqué, pas bien intéressant, et, pour convaincre, vous ajoutez : « J'en sais quelque chose, moi qui ressemble à toutes les autres... » Et, logiquement, l'auditeur naïf en conclut que vous ne ressemblez à personne... (P. 105.)

Jean adresse à Renée la critique que, dans la matrice, elle-même avait formulé sur son propre dire, et il actualise par la même occasion le rôle du lecteur modèle qui n'était alors que prévu. Il assume par conséquent une fonction qui échoit aussi au lecteur... ou au critique : celui d'analyste du discours. De plus, cette dissection de la parole de Renée démonte, avec une lucidité presque cruelle, les stratégies de séduction déjà mises en évidence par le métadiscours :

Sournoisement, j'affectais à côté de May un serein silence, une immobilité harmonieuse, pour qu'elle évoquât l'image d'un fruit mi-mûr au bout d'une branche secouée.

Ainsi, j'usais d'une défense adroite, dont la déloyauté ne demeura pas inaperçue (p. 71).

Il me semble intéressant que le référent de la dispute entre Jean et Renée soit justement un procédé de langage. Or, si la narratrice utilise la généralisation comme stratégie énonciative de mise en valeur du moi, c'est aussi une technique romanesque qui consiste à orienter le sens « dans la direction de la psychologie appliquée » (Dupriez, p. 217) ou du cliché, et elle est fréquemment utilisée dans *l'Entrave*⁵. Les deux occurrences analysés ci-dessus font à

5 Quelques exemples : « le plaisir qu'ils ont tous à nous trahir subtilement, dans le moment qu'ils nous étreignent le mieux » (E, p. 10) ; « C'est vrai qu'une femme qui s'entête à ne coucher avec personne a toujours l'air d'une avare, quoi qu'elle fasse » (*ibid.*, p. 14).

la fois usage et mention de la généralisation. Dans le premier cas (énoncé de la matrice), l'écart entre l'énoncé et l'énonciation crée un effet ironique, subvertit le cliché et met à nu l'artifice rhétorique qui fonde le discours. Le discours s'auto-réfléchit et, par ricochet, assimile toutes les autres généralisations du roman à des feintes. De plus, la réflexion « et me voilà partie à généraliser » s'adresse à un narrataire qui a la même fonction que Jean dans les dialogues homme-femme. Dans le second cas (énoncé tiré du macro-récit), l'occurrence de la matrice est représentée, c'est-à-dire mise en scène ou en abyme, ce qui a pour effet de saper les fondements du discours de Renée-protagoniste et, rétroactivement, de celui de Renée-narratrice.

3 La scène de l'écriture

Si, comme j'ai voulu le montrer, le récit de *l'Entrave* dramatise son propre fonctionnement, il met également en scène l'acte qui le produit. L'incipit place d'ailleurs le roman sous le signe de l'écriture et du reflet :

Le peu qu'une femme puisse apercevoir d'elle-même, ce n'est pas la calme et ronde lumière d'une lampe, allumée tous les soirs sur la même table, qui le lui montre. Mais, à changer de table, de lampe et de chambre, qu'ai-je acquis ? (*E*, p. 5.)

Il est bien ici question de saisir son image, mais dans quelle surface ? L'énoncé ne le dit pas. Le référent est occulté au profit de ses accessoires. Il faut se reporter à d'autres romans de Colette écrits à la première personne pour combler le vide du texte. Par exemple, au « petit cirque de lumière qui s'abrite sous la

lampe » dont parle la Vagabonde lorsqu'elle évoque sa carrière d'écrivain (*V*, p. 820), ou au « papier bleuâtre », qui « comme un phosphore [...] sur la table obscure guide » la main d'une Colette rendue fictive dans *la Naissance du jour* (*NJ*, p. 170). Ce miroir impuissant à refléter un peu de soi est bien l'écriture, « geste depuis si longtemps » (*ibid.*) esquissé dans le texte comme une anamorphose, déchiffrable seulement en vertu d'une compétence intertextuelle.

Mais l'aveu masqué d'écrire pose un problème de cohérence narrative, car si Renée Néré a définitivement renoncé à l'écriture, comme elle l'affirme dans le premier roman, qui est ce « je » imposteur décriant, sur le mode itératif, l'imposture d'une écriture ne reflétant rien de soi ? Le doute que sème l'énonciation quant à l'identité du sujet parlant réfléchit la question « qui suis-je ? » de l'énoncé. Placé face au simulacre de la parole romanesque, et face à l'évanouissement du sujet de l'énonciation (qui dit « je ? »), le narrataire, comme Jean dans le récit, est déstabilisé et renvoyé à l'espace de son propre leurre, de son propre « qui suis-je ? ». En effet, lorsque Jean analyse le discours de Renée pour traquer sa vérité, elle lui répond simplement en contrefaisant « le Jean d'hier » (*E*, p. 107), c'est-à-dire le Jean qui parlait comme May. Elle lui signifie par là qu'il n'est pas identique à lui-même, qu'il n'échappe pas à la loi ontologique de la fiction :

« Au fond, c't'une boîte, c't'hôtel Paradénia... » « Moi, une quarante-chevaux, ça ne m'avance à rien, parce que j'ai besoin d'aller vite... » « Sommelier, vous n'avez plus de ce mouton-rothschild de la saison passée ? » « May, mon petit

bonhomme, tu te goures, cette femme-là, c'est pas du tout la maîtresse de Machin, c'est l'ancienne à Chose, celle qu'on appelait sa vieille carrosserie, je reconnais son collier et les plis qu'elle a sous le menton... » (*Ibid.*)

Quoiqu'il en soit, l'énonciation de l'incipit sème la confusion sur l'identité du sujet parlant et postule donc, d'une part, un auteur imposteur et, d'autre part, un lecteur incrédule⁶. D'ailleurs, les gloses qui parsèment la matrice visent parfois à convaincre que la narratrice est sincère, mais le plus souvent elles concèdent, ou exhibent, sa mauvaise foi. Dans les deux cas, elles trahissent les ruses de l'auteur et anticipent les objections d'un narrataire qui, comme Jean, traque les feintes du sujet parlant.

Partout ailleurs dans le roman, la scène de l'écriture ne peut être décryptée (ou lue) qu'en établissant des associations avec *la Vagabonde* (pour lire « l'écriture », il faut lire un autre texte du même auteur). Dans *l'Entrave*, la scène de l'écriture est le plus souvent convoquée sous la forme du rêve :

Le choc, l'éclair, viennent de me donner la sensation de ma fragilité, bien mieux que la rêverie maniaque, où quotidiennement je m'abuse sur ma sagesse. Méditation, si vous voulez... Il n'y a pas de méditation sage. Toute méditation habituelle contient un principe de délire. Elle confine à la crise, à l'extase provoquée, douloureuse ou non... (*Ibid.*, p. 6.)

Cette pratique quotidienne du rêve fait directement écho au « plaisir » et à la « souffrance » de la « longue rêverie devant la feuille blanche » (V, p. 820). Comme la rencontre sur la Prome-

nade, qui provoque un « choc » parce que Renée y contemple son propre néant, l'activité scripturale entraîne une mort du sujet pris aux « reflets » du signifiant :

Écrire... C'est le regard accroché, hypnotisé par le reflet de la fenêtre dans l'encrier d'argent, la fièvre divine qui monte aux joues, au front, tandis qu'une bienheureuse mort glace sur le papier la main qui écrit. Cela veut dire aussi l'oubli de l'heure, la paresse au creux du divan, la débauche d'invention d'où l'on sort courbatu, abêti, mais déjà récompensé, et porteur de trésors qu'on décharge lentement sur la feuille vierge, dans le petit cirque de lumière qui s'abrite sous la lampe... (*Ibid.*)

Le rêve et l'écriture partagent la même isotopie de la volupté et de l'évanouissement du sujet. Mais il est important de noter que l'espace du rêve se dilate dans les séquences métanarratives. Ceci veut dire que, par le biais du rêve, le discours renvoie au récit comme produit de l'imaginaire, comme fiction. Le rêve qui, sur le plan du signifiant, fonctionne comme métaphore de l'écriture, a un signifié qui renvoie aussi à l'écriture.

C'est le cas de la première partie de *l'Entrave*, qui reflète la trame du récit. Mais c'est aussi le cas d'une séquence du chapitre VI où, ne voulant pas penser à l'« avenir » (E, p. 122) de son histoire d'amour avec Jean, la narratrice s'abandonne à une rêverie qui anticipe l'avenir du roman, c'est-à-dire sa fin. Elle « donne rendez-vous » à Jean « sur cette terrasse, au bout de laquelle il n'y a plus que la mer et la fin du songe » (*ibid.*, p. 125). Or l'espace qui clôt le roman est analogue : Jean est effectivement

6 Lorsque je parle d'auteur ou de lecteur, il ne s'agit pas de personnes empiriques, mais de stratégies textuelles, d'instances que le texte postule. Cette terminologie est empruntée à Umberto Eco.

perché sur une falaise dont « l'ombre » s'étend « sur la mer » (p. 236). De plus, si le rêve prête à Jean la forme d'une « arabesque » sur « l'écran bleu sombre des fenêtres » (p. 122, 125), à la fin du livre, il est « une toute petite silhouette noire, quise déplace capricieusement, s'approche, s'arrête, repart » (p. 236) sur fond de ciel bleu — mouvement qui mime celui de l'écriture, avec ses envolées, ses arrêts, ses retours. Lorsqu'on sait que, dans *la Naissance du jour*, Colette écrit sur du papier bleu, il n'est pas difficile de voir dans cette métaphore le support matériel de l'écriture. Que fait le texte, si ce n'est mettre en abyme non seulement la fin du roman, mais l'activité même qui le produit ?

De plus, le rêve, qui « craint sa propre fragilité » (p. 124), est scandé par un « marchons ! », « marchons ! » (p. 123-125) — analogue au « je vais, je vais » de la matrice (p. 10) —, mouvement qui mime la progression de l'écriture. S'il a peur que son espace s'évanouisse, le rêve « ignore [sa] durée » (p. 124), comme l'écriture qui a la propriété de faire « oublier l'heure » (V, p. 820). Ici, le rêve se donne à lire comme métaphore de l'écriture de façon plus explicite. C'est « le songe agencé, vraisemblable » (E, p. 122) du symbolique, une « autre vie » (*ibid.*) qui rappelle le vers de Rimbaud : « la vraie vie est ailleurs ».

4 Mises en scène métadiégétiques

Si les simulacres sont au cœur de la progression intradiégétique, ce sont trois mises en scène métadiégétiques qui font avancer le récit. Sorte de Méphisto qui conduit Renée vers

l'amour et la jeunesse, Masseau préside à toutes ces mises en scène. Lors du déjeuner à Nice, Masseau mystifie Jean et Renée en leur faisant croire au départ précipité de May. L'implicite devient alors explicite et, heureux que son destin s'accomplisse comme si « c'était écrit » (p. 62), Jean signifie à Renée qu'il la désire. C'est encore ce « Machiavel » qui se fait passer pour Jean, alors que Renée s'est réfugiée à Genève pour fuir « ces gens-là » / Jean-là (p. 68), puis qui la ramène vers le jeune homme. Il disparaît ensuite pour revenir lorsque ses protégés ne savent plus inventer leur vie. À la fin du roman, il est complice de la mise en scène qui ramènera Jean vers Renée.

Or, cet opiomane convaincu, « d'une race qui fournit au monde les Lemice-Terrieux » / le mystérieux (p. 63), n'est-il pas justement la mystérieuse figure de l'auteur représentée au sein même de la narration ? Il voit « écrite devant lui la phrase qu'il prononce, et il ne peut se retenir de marquer, d'un petit coup de doigt dans l'air, la ponctuation de son discours » (p. 52). De plus, sa parole n'est à l'aise que dans la fiction : il n'a une « élocution rapide et nette », dénuée de « parasites grammaticaux », que lorsqu'il se lance dans « des récits brefs, dénués de vraisemblance » (p. 53). Chose certaine, il est le double de Renée, comme elle passé maître dans l'art de la contrefaçon, de l'imitation, inventant pour mieux deviner. Il endosse aussi bien les personnages de Henri III, Henri IV, Louis X le Hutin, Torquemada... que ceux de Jean ou May.

Or cette figure de l'écrivain, qui décide du sort des trois protagonistes en les expulsant

ou en les ramenant à sa guise dans le récit, avec son ironie mordante et son cynisme heuristique, n'est-elle pas aussi un clin d'œil adressé au lecteur ou à quiconque chercherait à départager le « vrai » du « faux »? Plus que l'opium, sa drogue, c'est le rêve, passage obligé de la production littéraire. Et la leçon d'amour qu'il donne à Renée ne fait-elle pas aussi référence au leurre inhérent à l'écriture et à la lecture?

Le prendre en vous, le porter en vous, à ce point que sa lumière, que toutes ses manifestations caloriques de gaieté, de colère, de souffrance, de sensualité, au lieu de vous atteindre *comme les autres*, vous puissiez les croire projetées hors de vous-même, par l'effet de la plus orgueilleuse, de la plus sublime erreur!... (P.219.)

En effet, l'amour comme l'art sont en relation avec l'« erreur » et le mensonge ; ils n'échappent pas à cette loi ontologique du langage.

Épilogue

Mon analyse a mis en évidence l'inscription du texte colettien dans un courant de rupture avec ce que Lucien Dallenbach appelle « la pensée représentative ». La fonction référentielle ne disparaît pas pour autant mais, par sa structure de renvois, le texte insiste sur son statut ontologique de fiction. Ainsi, l'écriture est

d'abord donnée comme « expérience radicale du langage » (Dallenbach, p.205-206), ce qui veut dire que la relation du lecteur à l'œuvre est aussi modifiée, la littérature étant un acte de communication. Le lecteur est renvoyé à la nature de son propre travail qui est l'actualisation d'un monde existant seulement dans et par le langage. Il suit donc le cheminement inverse de celui de l'auteur : il part des mots pour aller vers le « rêve ».

Or nous avons vu que *l'Entrave* prévoit un lecteur qui se méfie du discours de Renée et traque sans cesse le faux pour cerner le vrai. À mon avis, le texte s'ingénie à parodier un certain type de lecteur qui cherche à retrouver l'auteure « toute vive entre les pages de [ses] romans » (NJ, p. 140). Colette revendique « le droit de [s'] y cacher, fût-ce à la manière de *La Lettre volée* » (*ibid.*), c'est-à-dire la possibilité d'y être (lue) au même titre qu'un autre signifiant. Libérée de toute tentation de vérification, la lecture devient alors aussi un acte gratuit, dépourvu de volonté de connaissance objective, réaliste, empirique. On y entre comme dans un palais des glaces pour chasser les reflets de son propre désir. C'est un parcours candide. Lire, c'est aussi un « luxe ».

Références

- BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles. L'Autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte (Armillaire), 1989.
- COLETTE, *E = l'Entrave*, Paris, Flammarion, 1970.
- , *NJ = la Naissance du jour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- , *V = la Vagabonde. Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989.
- DALLENBACH, Lucien, *le Récit spéculatif*, Paris, Seuil, 1977.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1984.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfried Laurier University Press, 1980.